URDU STUDIES vol 1 issue 1 2021 Pages 55-75 یو جی سی سے منظور شدہ

Iste'ara, Haqeeqat-sazi aur M'ani ki Gardish
Nasir Abbas Nayyar

استعارہ، حقیقت سازی اور معنی کی گردش

ناصر عباس نیر

علم بیان میں استعارے کو خاصے میکانکی انداز میں واضح کیا گیا ہے، جس سے اس کے معنی سازی کے امکانات واضح نہیں ہو سکے۔ علم بیان کی کتابوں میں سب سے پہلے لفظ کے حقیقی اور مجازی معنوں میں فرق کیا گیا ہے۔ جن معانی کے لیے لفظ وضع کیا گیا ہے، وہ اس کے حقیقی معانی ہیں، اور جن کے لیے وضع نہیں کیا گیا، وہ اس کے مجازی معانی ہیں۔ حقیقی اور مجازی معنی کے درمیان علاقہ ہونا ضروری ہے۔ اگر یہ علاقہ تشبیہ کا ہو تو یہ استعارہ ہے۔ تشبیہ کی بنیاد دو چیزوں میں کوئی مشترک صفت ہوتی ہے۔ علم بیان ہی کی کتابوں میں استعارے کی چند قسمیں بیان کی گئی ہیں۔ وفاقیہ، عنادیہ، مطلقہ، مجردہ، مرشحہ، تصریحیہ، استعارہ بالکنایہ، تخیلیہ۔ حقیقت میں یہ استعارے کی قسمیں نہیں، استعارے کو برتنے کے طریقے ہیں۔ مثلاً اگر مستعار لہ اور مستعار منہ ایک ہی جگہ جمع ہوں تو یہ وفاقیہ (طریقہ) ہے۔ جہاں ان کا اجتماع ممکن نہ ہو وہ عنادیہ ہے۔ جب مستعار لہ اور مستعار منہ کے مناسبات کا کہیں ذکر نہ ہو تو مطلقہ ہے۔ اگر صرف مستعار لہ کے مناسبات مذکور ہوں تو یہ مجروہ ہے اور اگر مستعار منہ کے مناسبات بیان ہوں تو مرشحہ ہے۔ اگر مستعار منہ مذکور مگر مستعار لہ محذوف ہو تو یہ تصریحیہ ہے اور اگر محض مستعار لہ مذکور ہو تو بالکنایہ ہے۔ آپ نے دیکھا، استعارے کے ان طریقوں کو بھی میکانکی انداز میں واضح کیا گیا ہے۔ اپنے زمانے میں استعارے کی وضاحت کا یہ طریقہ یقیناً کارگر ہوگا، جب شاعری کے فن (craft) پر زیادہ توجہ دی جاتی تھی اور شاعر اپنی ہنروری کے سبب داد کا مستحق سمجھا جاتا تھا۔ کئی طریقوں سے استعارہ پیدا کرنا، بلاشبہ معمولی ہنر نہیں تھا۔ اب، جب کہ ہم شاعری کے فن کے ساتھ ساتھ، اس کے معنی، معنی سازی کے طریقوں اور ان

معانی کے نفسی، سماجی، سیاسی، ثقافتی تلازمات کو اہمیت دیتے ہیں تو ہمیں استعارے کے پرانے مباحث ناکافی محسوس ہوتے ہیں۔ بایں ہمہ، ان مباحث میں ایک بات قطعی واضح ہے کہ استعارے کا تعلق معنی سے ہے۔ ہم اپنی گفتگو بھی یہیں سے شروع کرتے ہیں۔ استعارہ دو طرح کی گردش سے عبارت ہے۔ مماثلت اور فرق کے درمیان گردش اور معنی کی گردش۔ پہلی گردش کے بارے میں وثوق سے کہنا ممکن ہے۔ معنی کی گردش کے سلسلے میں نہیں۔ معنی ایک سیل ہے، اس کے بارے میں آخری اور قطعی بات نہیں کہی جاسکتی۔

اس میں کوئی ابہام نہیں کہ استعارے کی بنیاد مماثلت پر ہے۔ مماثلت، استعارے کا اصل الاصول ہے۔ یہ مماثلت مختلف اشیا کے درمیان تلاش کی جاتی ہے اور اسی سے ایک قسم کی گردش پیدا ہوتی ہے۔ وہ سب چیزیں جنھیں زبان متشخص کرتی ہے اور انھیں اپنے دامن میں جگہ دیتی ہے، استعارہ سازی میں کام آسکتی ہیں۔ زبان کے نظام سے باہر، یا اس کی دسترس سے ماورا چیزیں موجود ہوسکتی ہیں مگر وہ ہمارے فہم کا حصہ اس وقت بنتی ہیں، جب وہ بیان میں آتی ہیں، راست یا بالواسطہ۔ بیان سے باہر چیزیں، استعارہ سازی میں کام نہیں آسکتیں۔ اس کا دوسرا مطلب یہ بھی ہے کہ استعارہ اس مماثلت کو پیش کرتا ہے جس کی تصدیق ہم اپنے عمومی فہم، تجربے، تعقل یا تخیل سے کرسکتے ہیں، لیکن واضح رہے کہ استعارہ ہمارے عمومی فہم و تجربے کو دہراتا نہیں ہے بلکہ وہ تکرار جو عادت اور روزمرے سے پیدا ہوجاتی ہے، استعارہ اس کی شکست کرتا ہے۔ یہ استعارے کا سب سے انوکھا اور حیرت انگیز پہلو ہے۔ استعارہ ہم پر عیاں کرتا ہے کہ اشیا دیکھنے میں خواہ کتنی ہی مختلف ہوں، معنی کے لحاظ سے کتنے ہی فاصلے پر ہوں، ان کے درمیان مماثلت تلاش کی جاسکتی ہے۔ مماثلت جتنی انوکھی اور حیرت میں ڈالنے والی ہوگی، استعارہ اتنا ہی عمدہ ہوگا۔ انوکھے پن اور حیرت کے بغیر فن کا وجود نہیں۔ اس لیے استعارہ، فن کے لیے ریڑھ کی ہڈی کا درجہ رکھتا ہے۔

یہاں ہمیں کچھ دیر رک کر مماثلت کے ضمن میں کچھ بنیادی باتیں کر لینی چاہییں۔ مماثلت، ذہنی ہے۔ یہ باہر ایک شے کی مانند وجود نہیں رکھتی، جسے حواس پہچاننے میں کوئی غلطی نہ کریں۔ یہ استعاراتی معنوں میں ''چیز'' کہی جاسکتی ہے کہ یہ ذہن میں جگہ گھیرتی ہے اور ایسی حدیں رکھتی ہیں جو اسے دوسرے تصورات یا اشیا سے جدا کرتی ہیں۔ یہ ایک ایسی خصوصیت ہے جو دو چیزوں میں مشترک ہوتی ہے لیکن اس کا احساس دونوں چیزوں کو بہ یک وقت تصور کرنے سے ہوتا ہے۔ اس سے یہ شائبہ ہوسکتا ہے کہ جیسے مشابہت اور مماثلت ایک ہی چیز ہیں۔ مشابہت عام طور پر حسی ہوتی ہے، جب کہ مماثلت حسی ہونے کے علاوہ ذہنی و تعقلی بھی ہوسکتی ہے۔ دو چیزیں دیکھنے میں، چھونے میں، سونگھنے یا کسی دوسرے حسی تجربے میں

ایک دوسری سے مشابہ ہونے کا تاثر دے سکتی ہیں۔ دوسری طرف چیزیں اپنی خصوصیات کی بنا پر مماثل ہوسکتی ہیں اور یہ خصوصیات نیم واضح یا نہاں بھی ہوسکتی ہیں، جنھیں واضح کرنے کے لیے باقاعدہ سوچ بچار کی ضرورت پڑسکتی ہے۔ گویا لازم نہیں کہ سب استعارے پہلی قرأت ہی میں معرض فہم میں آجائیں۔ تشبیہ اور استعارے میں فرق کی لکیر بھی اس وضاحت کی مدد سے کھینچی جاسکتی ہے۔ تشبیہ میں مشابہت ہے اور مشابہت، ذہنی سے زیادہ حسی ہے۔ مثلاً منیر سیفی کا شعر دیکھیے جس میں مشابہت کو مشاہدے میں آنے والی چیز قرار دیا گیا ہے۔

ہم میں کوئی مشابہت بھی ہے
آیئے مل کے آئنہ دیکھیں

چوں کہ مشابہت زیادہ تر حسی ہے اور اس بنا پر ظاہری، صوری، مادی، عمومی بھی ہے، اس لیے تشبیہ بہ قول پنڈت دتاتر یہ کیفی ''ایک معنی میں اور بلا تجرید'' ہوتی ہے۔ ''ایک معنی میں اور بلا تجرید'' ہونے کے لیے لازم ہے کہ تشبیہ کے الفاظ (مشبہ ومشبہ بہ) لغوی معنی میں استعمال ہوں۔ ''وہ ہوا کی مانند دوڑ رہا ہے''، ''اس کی آنکھیں جھیل کی مانند گہری ہیں'' جیسی معروف تشبیہات میں ہوا اور جھیل بلا تجرید یا ''غیر استعاراتی'' معنوں میں استعمال ہوئے ہیں۔ نیز اس سے یہ بھی ظاہر ہے کہ تشبیہ تصویر بناتی ہے۔ ممتاز حسین نے ''رسالہ در مغفرت استعارہ'' میں تشبیہ کو مصورانہ ذہن کی خصوصیت کہا ہے۔ مصورانہ ذہن ایک کیفیت، خیال، تاثر کو کئی تصویروں کی مدد سے واضح کرتا ہے، یعنی ایک پھول کے مضمون کو سو رنگ سے باندھتا ہے۔ جب کہ استعارے میں ایک ایسی ذہنی تصویر ہوتی ہے جو لغوی معنی سے تجاوز کر جاتی ہے۔ صاف لفظوں میں مماثلت، حسی کے علاوہ ذہنی بھی ہوتی ہے، اس لیے استعارہ نہ تو ایک معنی میں ہوتا ہے، نہ بلا تجرید۔ اس سے ہم یہ نتیجہ بھی اخذ کرسکتے ہیں کہ جو چیزیں مماثل ہیں، وہ مشابہ بھی ہیں اور تشبیہ، استعارے میں مضمر ہے۔ مشابہت صوری ہوتی ہے، جب کہ مماثلت صوری کے علاوہ معنوی بھی ہے۔

مماثلت متفرق چیزوں میں ہوتی ہے۔

چیزوں میں فرق موجود ہے، صورت کا بھی، ماہیت کا بھی اور مقصد کا بھی۔ اس فرق کے سبب ہی ہر شے کا ایک مخصوص ہالہ ہے۔ یہ فرق اگر مستقل رہے، یا اس فرق کو مسلسل بڑھا چڑھا کر بیان کیا جاتا رہے اور اس کے نتیجے میں ہر شے اپنا ہالہ فولادی بنا لے تو چیزیں خود اپنی جانب مسلسل سفر کرتی ہیں۔ اپنی جانب سفر جلد ہی دائرے میں بدل جاتا ہے۔ چیزوں میں اپنی مدح خود کرنے کا رویہ پروان چڑھتا

ہے؛ ان میں ''نرگسیت'' اور دوسروں کے ضمن میں بیگانگی پیدا ہو جاتی ہے۔ دوسروں سے بیگانہ ہونے کا مطلب، دوسروں کے وجود سے انکار نہیں، بلکہ انھیں اپنا ''غیر'' سمجھنا ہے اور ان سے نہ صرف مسلسل اپنا فاصلہ بڑھانا ہے، بلکہ اس فاصلے کو اپنے اور ''غیر'' کے درمیان فرق کی بنیاد بنانا ہے۔ ایسے میں استعارہ ظاہر ہوتا ہے اور یہ باور کراتا ہے کہ کوئی فرق حتمی نہیں اور کوئی ہالہ آہنی نہیں؛ سب چیزیں، اپنا اپنا ہالہ رکھنے کے باوجود ایک رشتے (معنوی اشتراک) میں بندھی ہیں؛ اشیا کے بیچ ایک سرمئی منطقہ موجود ہے۔ استعارہ اسی سرمئی منطقے میں نمو پاتا ہے۔ ہر شے کی ایک حد یا Boundary ضرور ہے، اور یہ اس کی منفرد شناخت کے لیے لازم بھی ہے مگر یہ حد آہنی نہیں۔ جو سرحدیں قوموں، نسلوں، گروہوں کو ایک دوسرے سے جدا کرتی ہیں اور جنھیں قائم رکھنے کے لیے آہنی تاریں نصب کی جاتی ہیں اور مسلسل گشت کرنی والی پولیس کا اہتمام کیا جاتا ہے، وہ سرحدیں چیزوں میں نہیں ہیں؛ الفاظ میں بھی نہیں ہیں، ہمارے تصورات میں بھی نہیں ہیں۔ اگر ایسا ہوتا تو چند مخصوص استعارے ہی موجود ہوتے اور ایک لفظ ہمیشہ ایک ہی معنی میں استعمال ہوتا، یا ایک زبان کا لفظ، کسی دوسری زبان میں استعمال نہ ہوسکتا۔ یہی نہیں، ایک تصور، دوسرے تصور کی تفہیم میں بروے کار نہ آ سکتا۔ افلاطون نے اپنا عین (Idea) کا تصور شاعری کی تفہیم میں برتا۔ یہ کہ دنیا اعیان کی نقل اور شاعری نقل کی نقل ہے۔ چوں کہ وہ عین کو اصل قرار دیتا تھا اور اس کی نظر میں انسانی سرگرمی کا منتہا عین تک رسائی تھا، اس لیے نقل کی نقل یعنی شاعری مردود ٹھہری۔ بعد میں ہیگل نے افلاطون ہی کے عین کے نظریے کو فنون کی اقسام اور ارتقا کی وضاحت میں برتا۔ قدیم مصری و شامی اور یورپ کے گوتھک فنون علامتی ہیں، کیوں کہ ان میں عین پورے کا پورا ظاہر نہیں ہوسکتا۔ یونان کے فن تعمیر اور بت سازی میں عین اور اس کے اظہار یا مواد و ہیئت میں ہم آہنگی ہے، اسے ہیگل نے فن کی کلاسیکی قسم کہا۔ مصوری، موسیقی، شاعری میں عینی تصور، اپنی ہیئت پر غالب آتا ہے اور یہ فنون اخلاقی مقاصد کے تابع ہو جاتے ہیں۔ انھیں ہیگل نے رومانوی فنون کہا۔ ہیگل کا یہ خیال تو اہم ہے کہ تمام انسانی اعمال اور فنون کے عقب میں عینی تصور موجود ہوتا ہے، مگر یہ خیال کہ مصوری، موسیقی اور شاعری اپنی نہاد میں اخلاقی ہیں، درست نہیں۔ خیر، یہاں ہیگل کے اس تصور پر بحث ہمارے موضوع سے خارج ہے۔ ہم صرف یہ واضح کرنا چاہتے ہیں کہ تصورات کے بیچ کوئی آہنی دیوار نہیں۔ وہ ایک دوسرے سے معاملہ کرتے رہتے ہیں۔ نیز یہ واضح کرنا مقصود ہے کہ ایک تصور کی مدد سے کسی دوسرے تصور کی وضاحت اپنی اصل میں استعاراتی سرگرمی ہے۔ ہم معنی ہی مستعار نہیں لیتے، پورے کا پورا تصور بھی مستعار لیتے ہیں۔ ہیگل کے عینی تصور کو مارکس نے سماج کے معاشی تجزیے میں استعمال کیا۔ تنقید میں شعریات کا تصور، ساختیات کے لانگ کے تصور سے

مستعار ہے۔

یہ محض خیال آرائی نہیں، تاریخی صداقت ہے کہ جہاں کسی بھی نوع کی حدوں کو آہنی بنانے کی کوشش ہو، وہاں مماثلت سے زیادہ (حتمی) فرق بلکہ ضد پر زور دیا جاتا ہے، تعاون سے زیادہ مخاصمت کو اجاگر کیا جاتا ہے اور نتیجے میں استعارے کے بجائے آئیڈیالوجی پر اصرار کیا جاتا ہے۔ اکثر آئیڈیالوجی میں مردہ استعاروں کا ڈھیر ہوتا ہے۔ آئیڈیالوجی اپنا اظہار جن اصطلاحوں میں کرتی ہے، وہ ابتدا میں استعاراتی ہوتی ہیں مگر رفتہ رفتہ وہ ایک خاص اور حتمی مفہوم میں استعمال ہونے لگتی ہیں۔ ہر آئیڈیالوجی، خواہ وہ مذہبی ہو یا سیکولر، خود کو کسی دوسرے نظام کی ضد کی صورت ظاہر ہوتی ہے اور اس کی اصطلاحات اپنا قطعی مفہوم، دوسرے اور مقابل نظام کی اصطلاحوں کو رد کرنے کے دوران میں واضح کرتی ہیں۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ کسی بھی آئیڈیالوجی میں استعارے کی گنجائش نہیں ہوتی، نعرے کی ضرور ہوتی ہے۔ اس طور استعارہ محض شاعری کا نہیں، پورے سماج کی تخلیقی حسیت کا مسئلہ ہے۔

استعارہ، مسلسل متفرق چیزوں میں مماثلتیں دریافت کرتا ہے؛ چیزوں، تصورات، مظاہر، تجربات میں فرق وفاصلہ کم کرتا ہے اور اس طور ان کی حدوں کی مسلسل توسیع کرتا ہے۔ وہ ہم پر عیاں کرتا ہے کہ بہ ظاہر ایک دوسرے سے بعید چیزوں میں عجب، حیرت انگیز (معنوی) رشتے ہیں۔ مثلاً کسی طاق میں بجھتے چراغ، ہوا کی لرزش سے گر جانے والے خشک، زرد پتے، کسی گلی کے موڑ پر طوفان کے زور سے گر جانے والے پرانے شجر...ان سب کا ہر اس شے یا وجود سے رشتہ ہے جو آخری سانسیں لے رہا ہے؛ کوئی انسانی تعلق، کوئی نظام، کوئی قدر یا کوئی شخص۔ جس بات کے بیان سے ہم خود کو عاجز محسوس کریں، وہاں استعارہ ہماری مدد کو آتا ہے۔ استعارہ صرف ہمارے عجز بیان کی تلافی نہیں کرتا، وہ گریز پا سچائیوں تک رسائی میں بھی مدد دیتا ہے۔ صاف لفظوں میں استعارہ صرف ایک لسانی عمل نہیں، تخلیقی، نیم فلسفیانہ، ثقافتی اور نفسیاتی عمل بھی ہے۔

استعارہ ہمیں باور کراتا ہے کہ عام سی معمولی چیزوں کی مدد سے، بڑی اور گہری سچائیوں کو سمجھا جا سکتا ہے۔ قرآن کریم کا مؤقف بھی یہی ہے۔ سورہ بقرہ میں ہے کہ ''یقیناً اللہ تعالیٰ کسی مثال کے بیان کرنے سے نہیں شرماتا خواہ مچھر کی ہو یا اس سے بھی ہلکی چیز کی''۔ قرآن کریم میں مچھر، مکڑی اور مکھی کی مثالیں بھی دی گئی ہیں۔ ان مثالوں پر مخالفین نے اعتراض کیا کہ کلام الٰہی میں اتنی معمولی چیزوں کا ذکر کس لیے؟ اس کے جواب میں مذکورہ بالا آیت نازل ہوئی۔ گویا یہ واضح کیا گیا کہ الوہی صداقتوں کو معمولی، دنیوی چیزوں کی مدد سے بیان اور واضح کیا جا سکتا ہے۔ نیز ایک طرف معمولی، دنیوی چیزوں کے ذریعے

بیان ہونے سے، صداقتوں کی الوہیت مجروح نہیں ہوتی، دوسری طرف کسی انوکھے خیال کی ترسیل کے نقطۂ نظر سے کوئی شے حقیر و معمولی نہیں۔

سچائیوں کو سمجھنے کا مطلب، محض ان کا غیر مبہم شعور نہیں بلکہ ان کی گہرائی اور اسرار کو محسوس کرنا بھی ہے۔''گلی کے موڑ پر نالی میں پانی / زد جاروب کھاتا جارہا ہے''(مجید امجد)۔روزمرہ کا یہ بہ ظاہر معمولی استعارہ عام آدمی پر سماج اور تقدیر کے جبر کے سچ کو محسوس کراتا ہے۔(اکثر بصری تمثالیں اپنی اصل میں استعارے ہیں)۔شیکسپیئر سے بہت پہلے بھرتری ہری نے دنیا کو رنگ بھومی (سٹیج) کہا تھا اور انسانوں کو نٹ یعنی اداکار کہا تھا۔رنگ بھومی، دنیا میں ہم سب کے آنے، دنیا کے کھیل میں اپنا کردار ادا کرنے اور پھر پردے کے پیچھے سدا کے لیے غائب ہوجانے، نیز ہر شخص کی الگ الگ طبیعت اور جدا جدا کاموں کا زبردست استعارہ ہے۔اس کی حیثیت اب آرکی ٹائپ کی ہے۔اس بات کا بھی امکان ہے کہ آرکی ٹائپ ابتدا میں استعارے ہوں۔فیض صاحب نے نظم''شام'' کا آغاز ایک انوکھے استعارے سے کیا تھا:''اس طرح ہے کہ ہر اک پیڑ کوئی مندر ہے/کوئی اجڑا ہوا بے نور پرانا مندر''۔ پیڑ کے لیے مندر کا استعارہ، استعارہ سازی کے امکان کی حدوں کو چھونے کے مترادف ہے۔ یہ کہ یکسر مختلف اور بادی النظر میں بعید چیزوں میں بھی کوئی نہ کوئی رشتۂ مماثلت ہوسکتا ہے۔پیڑ اور مندر بھی...جو بہ ظاہر ایک دوسرے سے صوری اعتبار ہی سے نہیں، فعلی لحاظ سے بھی بعید ہیں...ہے، جس سے یاتریوں نے منھ موڑ لیا ہو اور جہاں کوئی چراغ نہ جلتا ہو، جہاں کوئی امید کی کرن موجود نہ ہو۔تاہم یہ معنی کی گردش کا بس آغاز ہے؛ یہ گردش آگے دور...بہت دور تک جاسکتی ہے۔سماج کی حالتیں ہوں یا انسان کی نفسی حالتیں، انھیں سمجھنے میں اور ان کی تھاہ پانے میں استعارے سب سے زیادہ مدد دیتے ہیں۔استعارے لفظی بازی گری نہیں ہیں، وہ ہماری تخلیقی زندگی کا اہم ترین عنصر ہیں اور تخیلی زندگی کو حقیقی ہیئت دینے میں معاون ہیں۔افضال احمد سید نے لفظوں کے بارے میں جو کہا ہے کہ:''لفظ اپنی جگہ سے آگے نکل جاتے ہیں/ اور زندگی کا نظام توڑ دیتے ہیں''، یہ دراصل استعارے کے بارے میں ہے! استعارے میں بھی لفظ اپنے لغوی معنی سے تجاوز کرجاتا ہے، یعنی آگے نکل جاتا ہے اور بسا اوقات ان حدوں میں جو مبہم ہیں اور جنھیں غلطی سے علامت بھی کہہ دیا جاتا ہے۔

استعارے کی بحث زیادہ تر لسانی مدار میں ہوتی رہی ہے۔ہم نے گزشتہ سطور میں اس مدار سے تھوڑا سا باہر آنے کی سعی کی، جہاں استعارے کے فکری اور ثقافتی پہلوؤں کو واضح کیا۔ یہاں استعارے کے نفسیاتی سماجی اور سیاسی پہلو پر چند باتیں عرض کرنا مقصود ہے۔استعارہ جن متفرق چیزوں میں مماثلت دریافت کرتا ہے، ان میں ہمارے تجربات بھی شامل ہیں۔ ادراکی نفسیات کے ماہرین، خصوصاً We

Live by Metaphors کے مصنفین جارج لیکوف اور مارک جانسن کے نزدیک، ہمارے اعصابی اور سماجی تجربات ہی استعارے کی بنیاد ہیں۔ یہ تجربات فکری استعاروں (Conceptual Metaphors) کو جنم دیتے ہیں۔ استعارہ فکر سے زیادہ جذبے کی پیداوار ہے۔ یعنی استعارے، احساس کی شدت کے لمحے میں، اس احساس کے لسانی مساوی کی تلاش کے غیر شعوری ارادے کے تحت، ازخود پیدا ہوتے ہیں۔ یوں بھی جذباتی حالت ہی میں چیزیں ایک دوسرے کے قریب آتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ استعارہ صرف شاعری میں نہیں، عام روزمرہ زندگی میں بھی وجود رکھتا ہے۔ عام لوگ اپنی روزمرہ گفتگو میں کئی نادر استعارے لاتے ہیں۔ مثلاً گالیوں، لطیفوں، یا غصے، خوشی، مایوسی وغیرہ کی حالتوں میں کئی انوکھے استعارے وضع ہوتے ہیں۔ استعارہ سازی پر کسی کا اجارہ نہیں۔

''زندگی سفر ہے'' ایک معروف فکری استعارہ ہے، جس میں زندگی بسر کرنے کے تجربے کو سفر کے تجربے کے مماثل کہا گیا ہے۔ سفر میں آدمی مسلسل حرکت میں رہتا ہے، مخصوص سمت کی جانب چلتا ہے، اچانک حیرتوں کے ساتھ مشکلات بھی پیدا ہوتی ہیں، آدمی پر تھکن، بے زاری طاری ہوتی ہے اور اس کے ساتھ تازگی کا احساس بھی ہوتا ہے۔ یہی سب کچھ یا اس سے مماثل زندگی کی گزران میں بھی ہے۔ زندگی میں بھی مسلسل حرکت، سمت، حیرت، مشکلات وغیرہ ہیں۔ واضح رہے کہ یہ فکری استعارے دنیا کی اکثر زبانوں میں ملتے ہیں اور ان میں اکثر مشترک بھی ہیں۔ اس لیے کہ انسانوں کے ماضی کے تجربات میں بہت کچھ مشترک ہے۔ یہ استعارے، انسان کی اجتماعی دانش کی نمائندگی بھی کرتے ہیں۔ گویا فکری استعارے، لوک ادب کی مانند کسی ایک مصنف کی ملکیت نہیں ہوتے۔ دنیا ایک سٹیج ہے۔ عشق اندھا ہوتا ہے۔ زندگی روشنی اور موت تاریکی ہے۔ روشنی، خیر اور ظلمت شر ہے۔ سرنگ کے کنارے پر روشنی ہے۔ گھنے بادلوں میں روشنی کی ایک لکیر ہے۔ ان سب استعاروں میں ایک طرف کا تجربہ، دوسری طرف کے تجربے کی طرف منتقل ہوتا ہے، اور دونوں میں مماثلت دیکھی جاتی ہے تو استعاراتی تعقل یا فکر پیدا ہوتی ہے۔ صاف لفظوں میں یہاں مماثلت لسانی نہیں، انسانی تجربے کی ہے۔ زبان، ان تجربات کو منظّم و محفوظ کرنے کا کام کرتی ہے۔ آگے یہی استعاراتی فکر ہمیں نئے واقعات کو سمجھنے میں مدد دیتی ہے۔ یعنی ہم فکری استعاروں کی مدد سے محض خاص نوع کے تجربات کو منظّم اور محفوظ ہی نہیں بناتے، انھیں نئے تجربات کی تفہیم میں بھی بروے کار لاتے ہیں۔ یہی استعارے ہمارے اندر مسلسل وقت کا احساس بھی پیدا کرتے ہیں۔ ہمیں ماضی اور اجداد کی روایت سے وابستہ رکھتے ہیں۔ ہم اپنی نفسی دنیا میں خود کو تنہا نہیں پاتے، بلکہ اپنے بزرگوں کے (نقوش پا... جو خود ایک استعارہ ہے) ہمراہ پاتے ہیں۔ جنھیں اکثر ثقافتی علامتیں اور ضرب

المثل کہا جاتا ہے، وہ اپنی اصل میں یہی فکری استعارے ہیں۔

تاہم انھی استعاروں کا ایک سیاسی رخ بھی ہے۔قومی شناخت اور سیاسی بیانیوں کو تشکیل دینے میں ماضی کے بعض منتخب استعاروں سے مدد لی جاتی ہے۔اکبر اور اقبال، مسلم قومیت کی وضاحت میں حجاز سے متعلق اشیا کو استعارہ بناتے ہیں۔اقبال نے نظم ''حضور رسالت مآب میں'' اپنے لیے عندلیبِ باغِ حجاز کا استعارہ منتخب کیا ہے۔نظم ''بلادِ اسلامیہ'' میں لالۂ صحرا کو تہذیب حجاز کا استعارہ کہا ہے۔اکیسویں صدی کے آغاز میں پاکستان کی سیاسی لغت میں ایک استعارہ بہت معروف ہوا، یہ کہ پاکستان اسلام کا قلعہ ہے۔ بہ قول اشتیاق احمد ''غالب امکان ہے کہ مشرف نے اس (استعارے) کا استعمال قلعے کی تشکیل کے لیے فوج کے بنیادی کردار کی طرف اشارہ کرنے کے لیے کیا ہو''۔اس سیاسی استعارے کا نفسیاتی اثر کس قدر قوی ہے، یہ واضح کرنے کی ضرورت نہیں۔

دوسری طرف انفرادی استعاروں کی بنیاد بھی تجربات پر ہے۔ یہ تجربات عام طور پر انفرادی ہوتے ہیں۔ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ جب تک کوئی شخص مختلف، انوکھے تجربات سے نہیں گزرتا، نیز تجربات کے سلسلے میں اشرافیائی رویے کو ترک نہیں کرتا، ہر طرح کے تجربے، خواہ وہ عام ہو یا خاص، معمولی ہو یا غیر معمولی، کے لیے چشم براہ نہیں رہتا، وہ نئے اور حیرت انگیز استعارے وضع نہیں کرسکتا۔یعنی اپنی تخلیق میں تازگی نہیں لاسکتا۔ترکی کی مقبول فکشن نگار ایلف شفق نے ایک جگہ جلاوطنی کو استعاراتی انداز میں بیان کرتے ہوئے کہا ہے کہ جلاوطنی جیب میں شیشے کی کرچی ہے۔اچانک آپ کا ہاتھ اپنے کوٹ کی جیب میں جاتا ہے تو ایک کرچی، آپ کی انگلی یا ہتھیلی میں چبھتی ہے۔خراش، چبھن اور شاید خون کے ایک قطرے کے ساتھ، ایک تیز سی لہر ہتھیلی کے راستے سے پورے بدن میں پھیل جاتی ہے۔کوئی آنسو بھی چپکے سے گر پڑتا ہے۔آپ رک جاتے ہیں۔بھول جاتے ہیں کہ کہاں ہیں۔ساری توجہ کا مرکز وہی کرچی اور اس سے پیدا ہونے والی تیز کاٹتی ہوئی لہر بن جاتی ہے۔انتہائی مصروف زندگی میں جلاوطنی کا تجربہ بھی اسی نوع کا ہے۔آپ کو اچانک وطن یاد آتا ہے، خراش، چبھن اور اشک خون کے ساتھ، ایک تیز کاٹتی ہوئی لہر پورے وجود میں تیر جاتی ہے۔دیکھیے: آئینے کی کرچی کا ہاتھ پر خراش ڈالنا ایک عام سا تجربہ ہے، جب کہ جلاوطنی بہت ہی خاص تجربہ ہے جس سے جدید دنیا کے ہر دوسرے شخص کو گزرنا پڑا ہے۔دونوں کے منطقے یکسر مختلف ہیں۔مگر ایک عام سا تجربہ ایک نہایت خاص قسم کے تجربے کو بیان کررہا ہے۔تخلیقی عمل کی اساس بھی یہی ہے۔ یہ بھی واضح رہے کہ استعارہ انسانی تجربات کے منطقوں کے یکسر مختلف ہونے کو لازم ٹھہراتا ہے مگر وہ ان تجربات میں کوئی درجہ بندی قائم نہیں کرتا۔یعنی کوئی بھی تجربہ استعارے کی بنیاد بن سکتا ہے۔دوسرے

لفظوں میں استعارہ سازی، صرف لسانی کھیل نہیں، ہر نوع کے انسانی تجربات کو تخلیق میں کھپانے کا عمل بھی ہے۔

استعارہ، ایک لفظ کا معنی، دوسرے لفظ تک منتقل کرتا ہے اور معنی کی گردش کو ممکن بنائے رکھتا ہے۔ ہم مستعار لہٗ اور مستعار منہ پر توجہ کرتے ہیں، مگر ان دونوں کے بیچ کی اس خالی جگہ کو نظر انداز کرتے ہیں، جہاں ایک لفظ کا معنی، دوسرے لفظ کی طرف حرکت کرتا ہے (خالی جگہ ہی میں حرکت ممکن ہوتی ہے)۔ اس خالی جگہ کی کوئی متعین حد نہیں ہوتی۔ صفحے پر مستعار لہٗ اور مستعار منہ مذکور ہوتے ہیں (جیسے دنیا ایک رنگ بھومی ہے) یا صرف مستعار منہ (جیسے ''اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے'') مذکورہ ہوتا ہے، مگر دونوں کے بیچ کی خالی جگہ صفحے پر نہیں، ہماری قرأت کے عمل میں موجود ہوتی ہے۔ جب ہم کسی استعارے کی تفہیم کرتے ہیں تو وہ خالی جگہ رونما ہوتی چلی جاتی ہے۔ یہ خالی جگہ، خاموشی کا منطقہ ہے۔ یہ خاموشی، کلام میں ایک وقفے کی مانند بھی ہے اور خود ہمارے اندر بھی۔

جب ہم یہ تسلیم کرتے ہیں کہ استعارے میں ایک لفظ کا معنی، دوسرے لفظ کی طرف منتقل ہوتا ہے تو ہم یہ بھی تسلیم کر رہے ہوتے ہیں کہ معنی سیال ہے؛ اس میں پانی کی مانند بہنے یا ہوا کی طرح چلنے کی خصوصیت ہے۔ اگر ایک لفظ کے ساتھ اس کا مخصوص معنی اس طرح وابستہ ہوتا، جس طرح آگ میں اس کی لازمی خصوصیات یعنی حرارت و نور پیوست ہیں تو استعارہ ممکن ہی نہ ہوتا۔ استعارہ باور کراتا ہے کہ معنی کو لفظ سے (عبوری طور پر ہی سہی) جدا کیا جاسکتا ہے، اور اسے (عبوری طور پر ہی سہی) کسی دوسرے لفظ کی طرف منتقل کیا جاسکتا ہے؛ یہ تعاون کی صورت ہے اور فاصلوں کو آہنی ہونے سے بچانے کا ذریعہ ہے۔ معنی ایک ایسا پرندہ ہے جو کسی لفظ کی شاخ پر ہی بیٹھتا ہے، مگر ہم پرندوں کی شاخوں کو بدل سکتے ہیں۔ معنی کا پرندہ، کسی دوسرے لفظ کی شاخ کی طرف جاتے ہوئے، جس منطقے میں اڑان بھرتا ہے، وہ خاموشی کا منطقہ ہے۔ اسے محسوس کرنا، جمالیاتی نشاط کا موجب ہے۔ اسی اصول کو انسانی تجربات کے سلسلے میں بھی دہرانے کی ضرورت ہے۔ معنی کی مانند، انسانی تجربہ بھی سیال ہے، اس کی بھی کوئی آہنی سرحد نہیں ہے۔ اس لیے کوئی تجربہ خود اپنے آپ تک محدود نہیں رہتا۔ وہ دوسرے تجربات کی طرف ملتفت ہونے اور ان سے رہ و رسم بڑھانے کی خلقی اہلیت رکھتا ہے۔ سیڑھی پر قدم بہ قدم چڑھنے ...اور روحانی منزلوں کو مرحلہ وار طے کرنے کے عمل میں محض ''لسانی معنوی'' مماثلت نہیں، بلکہ تجربوں کی مماثلت بھی ہے۔ یہ دو جدا منطقوں کے تجربے، صرف ایک دوسرے کے لیے اپنے بازو ہی وا نہیں کرتے، انسانی وجود میں بیگانگی کا خاتمہ بھی کرتے ہیں۔ آدمی کی حسی و جبلی دنیا، خود اس کی ذہنی و معنوی دنیا سے بیگانہ رہتی ہے یا دونوں ایک دوسرے

سے متصادم رہتی ہیں۔ استعارہ ان دونوں کے بیچ رسم ورہ کا آغاز کرتا ہے۔ حسی تجربہ، ذہنی ومعنوی دنیا کی تفہیم اور ترسیل میں کام دیتا ہے۔ اس سے ہم یہ نتیجہ بھی اخذ کر سکتے ہیں کہ استعارہ، آرٹ کی روح کو پیش کرتا ہے اور آرٹ انسانی وجود کی داخلی اور سماجی بیگانگی اور تصادم کا خاتمہ کرتا ہے۔ آرٹ میں حس و ذہن، ماضی وحال، عقل ودل، تخیل وتعقل، یہاں تک کہ معنی وصورتِ معنی کی حد بندیاں پگھل جاتی ہیں۔ استعارے میں خاموشی کا ایک منطقہ تو وہ ہے، جہاں ایک لفظ کا معنی دوسرے لفظ کی جانب منتقل ہوتا ہے۔ استعارے میں اس کے علاوہ بھی خاموشی کے منطقے ہیں۔ جب ایک لفظ کا معنی ہم مستعار لیتے ہیں تو کیا وہ لفظ خالی ہو جاتا ہے؟ نیز جس لفظ کے لیے معنی مستعار لیا جاتا ہے، اس کے (پہلے سے موجود) معنی کے ساتھ کیا ہوتا ہے؟ اسی طرح خاموشی کا اپنا معنی کہاں چلا گیا ہے؟ یہاں ہمیں معنی کی دو خصوصیات کو پیش نظر رکھنا چاہیے۔ ایک یہ کہ معنی سماجی اشتراک کا نتیجہ ہے؛ دوم یہ کہ معنی ایک سیل کی مانند مسلسل رواں رہتا ہے۔ دونوں باتیں ایک دوسرے پر منحصر ہیں۔ یعنی جسے ہم سماجی اشتراک کہتے ہیں، وہ کوئی ٹھوس چیز نہیں ہے؛ وہ اس لمحے وجود میں آتا ہے، جب ایک سماج کے افراد ایک دوسرے سے تعاون کرتے ہیں اور ایک اجتماعی منشا پر یقین کا اظہار کرتے ہیں۔ سیال ہونے کی بنا پر وہ ایک لفظ سے دوسرے لفظ کی طرف سفر کر سکتے ہیں، خود کو توسیع دے سکتے ہیں، نئے تناظرات سے وابستہ ہو سکتے ہیں اور نئی محسوساتی ومعنوی دنیاؤں کو روشن کر سکتے ہیں۔ چوں کہ معانی ثقافتی ہیں، اس لیے سب لوگوں کی یکساں ملکیت ہیں۔ ایک شخص کوئی نیا لفظ گھڑ سکتا ہے مگر وہ زبان میں اسی وقت شامل ہوگا، جب اس کے معنی کو ایک غیر تحریری ثقافتی معاہدے کے تحت سماجی سطح پر قبول کر لیا جائے گا، یعنی اس زبان کے سب بولنے والے اس کی ملکیت تسلیم کر لیں گے۔ گویا زبان شخصی ملکیت کے سرمایہ دارانہ تصور کی نفی کرتی ہے اور اشترا کی روح کی حامل ہے۔ اگر چہ معیار بندی یا کسی اور نام سے زبان پر اجارے کی کوشش کی جاتی ہے مگر بولے جانے کے عمل میں زبان اس اجارے کو جا بجا چیلنج کرتی ہے۔ زبان میں نئے نئے استعارے اور سلینگ، زبان پر کسی ایک شخص یا گروہ کی ملکیت کی مساعی کو ناکام بناتے ہیں۔

زبان کے ''اشترا کی نظام'' میں انفرادیت کی اگر کہیں گنجائش ہے... اور یہ گنجائش معمولی نہیں...تو وہ استعارہ سازی میں ہے۔ استعارے میں مماثلت کی تلاش اور پھر معنی کا ایک ''مقام'' سے دوسرے ''مقام'' کی طرف انتقال غیر معمولی انفرادی تخلیقی فعل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کسی شاعر کی انفرادیت کا سب سے بڑا مظہر اس کے وضع کردہ استعارے ہوتے ہیں۔ اسی مقام پر یہ واضح کرنے کی بھی ضرورت ہے کہ استعارے میں صرف معنی منتقل ہی نہیں ہوتا یا معانی کا باہمی تبادل ہی نہیں ہوتا بلکہ ایک نیا معنی بھی

پیدا ہوتا ہے۔ گویا معنی اپنی اصل میں تو ثقافتی ہے، یعنی وہ پہلے سے موجود ہے اور وہ زبان بولنے والے سب لوگوں کی بہ یک وقت ملکیت ہے، لیکن جب استعارہ وضع ہوتا ہے تو انفرادی معنی پیدا ہوتا ہے۔ تاہم یہ نیا معنی، پہلے سے موجود معانی کا خاتمہ نہیں کرتا، انھیں وقتی طور پر پس منظر میں دھکیل دیتا ہے اور انھیں وقتی طور پر غیر فعال کر دیتا ہے۔ اسی لیے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ استعارہ، زبان کی معنوی دنیا کی توسیع کرتا ہے۔

استعارے میں معنی کی حرکت عبوری ہوتی ہے۔ استعارہ، زبان کے نظام میں ایک عبوری بندوبست سمجھا جاسکتا ہے۔ اسی بات کا دوسرا مطلب یہ ہے کہ جب ایک لفظ کا معنی عبوری طور پر کسی دوسرے لفظ کی طرف منتقل کیا جاتا ہے تو پہلے لفظ کے معنی کا سایہ برقرار رہتا ہے۔ اسی طرح معنی، جس لفظ کی طرف منتقل ہوتا ہے، اس لفظ کے لغوی، حقیقی معنی کو عبوری طور پر پس منظر میں دھکیل دیتا ہے، اور ایک نیا روشن ہالہ سا وجود میں آجاتا ہے۔ لفظ کا پہلا معنی کسی مخصوص متن میں وقتی طور پر 'خاموش' یا غیر فعال ہوجاتا ہے (مردہ نہیں)۔ لفظوں، چیزوں، لوگوں میں تعاون کی مثالی صورت یہی ہے۔ اپنے اپنے وجود کے ہالے کو، تعاون کے لمحے میں پس منظر میں دھکیل دیا جائے اور انھیں وقتی طور پر غیر فعال کر دیا جائے۔ تاہم قرأت کے دوران میں انھیں فعال بھی کیا جاسکتا ہے اور یہ دیکھا جاسکتا ہے کہ سایہ، نور کے ہالے کو پرے دھکیل سکتا ہے۔

استعارے میں زبان کی ''حقیقت سازی'' کی صلاحیت عروج پر ہوتی ہے۔ ساختیاتی لسانیات نے یہ واضح کیا کہ زبان، خارجی یا داخلی حقیقت کو من وعن پیش نہیں کرتی، اس پر اپنا رنگ روغن چڑھاتی ہے۔ یعنی خارج میں موجود حقیقت اور زبان میں پیش کی گئی حقیقت میں فرق موجود رہتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ ہم سنتے، بولتے اور پڑھتے ہوئے، زبان کے اس کردار سے آگاہ نہیں ہو پاتے اور لسانی اور معروضی حقیقت کو ''ایک'' ہی تصور کرنے کے التباس کا شکار ہوتے ہیں۔ ہماری لاعلمی سے اس سچائی پر فرق نہیں پڑتا کہ زبان کے واسطے سے جو کچھ ہم تک پہنچتا ہے، وہ خالص، معروضی نہیں ہوتا؛ وہ زبان کی حقیقت تشکیل دینے کی صلاحیت سے ملوث ہوتا ہے۔ استعارے میں زبان کی یہی صلاحیت عروج پر ہوتی ہے۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ عام اظہار میں شے اور شے کے لسانی تصور میں من مانا ہی سہی، ایک رشتہ ہوتا ہے؛ لفظ سے دھیان، راست اس کے مدلول کی طرف جاتا ہے اور مدلول سے شے کی جانب، مگر استعارے میں ایسا نہیں ہوتا۔ وہ دھاگا جو زبان کو باہر سے بالواسطہ ہی سہی باندھے رکھتا ہے، استعارے کے سبب ہاتھ سے چھوٹ جاتا ہے۔ زبان حقیقت خلق کرنے کی اپنی صلاحیت کے بے روک ٹوک مظاہرے کے لیے آزاد ہوجاتی ہے۔ استعارہ، زبان کو اس کی اصل ماہیت کی طرف رجوع کرنے کی ترغیب دیتا

ہے، تا کہ وہ اس کا مکمل اظہار کر سکے۔

اکثر استعارے نئی تمثالیں (امیجز) وجود میں لاتے ہیں۔ استعاراتی تمثال کسی ٹھوس خارجی حقیقت کے سہارے نہیں، مماثلت کے آسرے پر کھڑی ہوتی ہے۔ شاعری میں ہمیں کئی ایسی تمثالیں مل جاتی ہیں جنھیں خارجی حقیقت کا سہارا میسر ہوتا ہے، تاہم واضح رہے کہ زبان میں خارجی حقیقت کا سہارا سب سے کمزور سہارا ہے۔ کہنے کا مقصود یہ کہ ہم جیسے ہی زبان اور اس کے ذریعے وضع کی گئی تمثالوں کی گرہیں کھولنے لگتے ہیں، خارجی حقیقت اوجھل ہونے لگتی ہے۔ مثلاً باقی صدیقی کے شعر میں پیڑ کی تمثال بہ ظاہر خارجی حقیقت کے سہارے قائم ہے۔

ندی کے اس پار کھڑا ایک پیڑ اکیلا
دیکھ رہا ہے ان جانے لوگوں کا ریلا

دوسری طرف ''اس طرح ہے کہ ہر اک پیڑ کوئی مندر ہے'' میں بھی پیڑ کی تمثال ہے مگر اس کا انحصار خارجی حقیقت پر نہیں۔ دونوں میں ایک اور فرق بھی ہے۔ یہ کہ باقی صدیقی کی تمثال بصری ہے، جب کہ فیض کی بصری، تخیلی ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ دونوں میں مماثلت بھی ہے۔ مماثلت یہ ہے کہ باقی صدیقی کا شعر بھی استعاراتی جہت رکھتا ہے؛ ندی کے اس پار ایک پیڑ ہے اور اکیلا ہے۔ یہ صرف ایک منظر ہے، جس میں استعارتی جہت اس وقت پیدا ہوتی ہے، جب اس کے ساتھ (ان جانے لوگوں کے ریلے کو) ''دیکھنے'' کی صفت کا اضافہ کیا جاتا ہے۔ دیکھنا پیڑ کی صفت نہیں، یا کم از کم ہم پیڑوں کا جو علم رکھتے ہیں، وہ ان کے دیکھنے کی تصدیق نہیں کرتا، دیکھنے کی صفت انسانوں، جانوروں اور پرندوں کی ہے۔ دوسرے مصرعے نے شعر میں استعاراتی جہت پیدا کی ہے۔ دوسرا مصرع یہ بتا رہا ہے کہ جس ندی کے پار اکیلا پیڑ کھڑا ہے، وہاں لوگ ریلے کی شکل میں (ایک اور استعارہ) ندی پار کرتے ہیں۔ یہاں کوئی جنگل ہے نہ بستی۔ اکیلا، قد آور پیڑ ہے جو لوگوں کو ندی کے اس کنارے سے اس کنارے تک آتے جاتے دیکھتا رہتا ہے۔ یوں پیڑ کا دیکھنا، اسے استعاراتی معنی دیتا ہے۔ ہم جانتے ہیں معنی سیال ہوتا ہے؛ کسی ایک مقام پر نہیں رکتا اور اپنے نواح کو بھی حرکت میں رکھتا ہے۔ جب پیڑ میں دیکھنے کا معنی پیدا ہو گیا تو پھر وہ ایک ایسے ''بزرگ دانش مند'' کے معنی کا حامل بھی ہو گیا جو اپنی تنہائی میں زندگی کے ریلے کو تماشائی کی مانند دیکھتا رہتا ہے۔ یہاں پہنچ کر ندی خود وقت کا استعارہ بن جاتی ہے جہاں سے لوگ ایک کنارے سے دوسرے کنارے کی طرف جاتے ہیں۔ پیڑ کے اکیلے، کھڑے ہونے کے منظر اور ندی کے رواں رہنے اور لوگوں کے ریلے سے بننے والے منظر میں ایک تضاد ہے: دیکھنے/ٹھہرنے اور تیزی سے چلتے رہنے کا تضاد۔

ایک طرف زندگی خود میں مگن مسلسل حرکت میں ہے اور دوسری طرف زندگی کی اس ساری ہما ہمی کو کوئی اپنی تنہائی میں، خاموشی سے دیکھ رہا ہے۔ آپ نے ملاحظہ کیا کہ کیسے ایک بصری تمثال جو ابتدا میں استعاراتی جہت کی حامل محسوس ہوئی، وہ چنگاری بن کر معانی کے کتنے سلسلوں کو آگ دکھا دیتی ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ باقی صدیقی کے شعر اور فیض کی نظم کی سطر میں فرق کیا ہے؟ بصری تمثال میں جانی پہچانی دنیا ہوتی ہے، یہ الگ بات ہے کہ جب ہم اسے کھولتے ہیں تو ''جانی پہچانی دنیا'' ایک غرفہ بن جاتی ہے، جس میں ہم اوجھل حقیقتوں کو دیکھنے کے قابل ہوتے ہیں۔ جب کہ بصری، تخیلی تمثال میں دیکھنے، سمجھنے کی جانی پہچانی طرزوں کو چیلنج کرنے کا سامان ہوتا ہے۔ اس لیے ہم جیسے ہی اس نوع کی تمثال کے روبرو آتے ہیں، ایک ہلکی سی تشویش محسوس کرتے ہیں۔ فوری گرفت میں نہ آنے والی چیزیں تشویش پیدا کرتی ہیں۔ پیڑ اور مندر دونوں ہماری جانی پہچانی دنیا کی چیزیں ہیں مگر پیڑ کے لیے مندر کا استعارہ بنا کر ہماری عمومی طرزِ فکر کو آزمائش میں...اور ہمیں تشویش میں ڈال دیا گیا ہے۔ پیڑ اور مندر ہماری دنیا کی مانوس چیزیں ہی سہی، مکانی طور پر ایک دوسرے کے قریب ہی سہی مگر معنی، مقصد اور ماہیت کے حوالے سے دونوں میں مماثلت فوری سمجھ میں نہیں آتی۔ آخر وہ کیا چیز ہے جو ان دو یکسر مختلف چیزوں میں مماثل ہے؟ اس سوال کا جواب ہمیں کہاں ملے گا؟ ایک بات ہم قطعیت سے کہہ سکتے ہیں کہ عام لغت میں نہیں ملے گا۔ اگر کسی شاعر کے کلام کی فرہنگ تیار کی گئی ہو تو اس میں مل سکتا ہے، لیکن لازم نہیں کہ اس پر اعتماد کیا جا سکے۔ اس کا جواب اگر کہیں ہے تو وہ خود استعارے میں ہے۔ یعنی ''اس طرح ہے کہ ہر اک پیڑ کوئی مندر ہے'' میں ہے۔ استعارے کی اس دنیا تک رسائی کے لیے ہمیں ایک طرف فیض صاحب کی نظم کے باقی حصے کو پیش نظر رکھنا ہوگا جس میں ''پیڑ کے مندر'' کی کچھ مزید صراحت کی گئی ہے اور دوسری طرف پیڑ اور مندر کو اپنے تخیل میں لا کر کھڑا کرنا ہوگا۔ نظم بتاتی ہے کہ وہ کوئی بہت پرانا اور بے نور مندر ہے جو عرصے سے اپنی خرابی کے بہانے تلاش کرتا ہے۔ گویا نظم میں جس پیڑ کو مندر کہا جا رہا ہے، وہ کوئی سرسبز پیڑ نہیں، بلکہ پتوں سے خالی، خشک شاخوں والا پیڑ ہے۔ جس طرح مندر میں اب پجاری نہیں آتے اور دیا نہیں جلاتے، اس طرح اس پیڑ پر اب پرندے آتے ہیں نہ جگنو۔ پیڑ کی تنہائی اور ویرانی، اجڑے مندر کی تنہائی اور ویرانی کے مماثل ہے۔ اس استعارے کی مدد سے ہم فطرت یعنی پیڑوں کی تنہائی اور ویرانی کو انسانوں کے بنائے ہوئے معبد کی ویرانی کے تجربے کی مدد سے سمجھتے ہیں۔ معبد کو چھوڑ جانے والے دراصل اسے فطرت کے رحم وکرم کے سپرد کر دیتے ہیں۔ عبادت گاہ کی ویرانی کو اختر الایمان نے اپنی نظم ''مسجد'' میں موضوع بنایا ہے۔ اس میں ایک ویران سی مسجد کو برگد کی گھنی چھاؤں کے تلے دکھایا گیا ہے (دور برگد کی گھنی چھاؤں میں

خاموش وملول/ ایک ویران سی مسجد کا شکستہ سا کلس)۔ عبادت گاہ اور درختوں میں قربت کا تعلق (یعنی مجاز مرسل) بعید زمانوں سے چلا آتا ہے۔ تاہم اختر الایمان نے برگد کے پیڑ کے سرسبز و گھنے ہونے اور مسجد کی ویرانی کا تضاد ابھارا ہے، جب کہ فیض نے پیڑ اور مندر کی ویرانی وتنہائی کی مماثلت کی طرف توجہ دلائی ہے۔ رفتہ رفتہ ہمیں استعارہ دور تک لے جاتا ہے۔ صرف یہ نہیں کہ پیڑ، اجڑے مندر کی مانند ویران ہے، بلکہ آگے خود پیڑ بھی استعارہ بنتا ہے۔ پیڑ ان بزرگ ہستیوں کا استعارہ بنتا ہے، جن کے پاس لوگ دانش وراہ نمائی کے حصول کے لیے آتے ہیں۔ اب ان ''پیڑوں'' کی محفلیں بھی مندروں کی مانند اجڑ گئی ہیں۔ غلام جیلانی اصغر کا ایک شعر ہے:

گلی کے موڑ پر سایہ بہت سہانا تھا
گرا دیا ہے ہوا نے شجر پرانا تھا

یہ پرانا شجر بھی بزرگ ہستی، نیز روایت کا استعارہ ہے جس سے چھاؤں، تحفظ اور راہنمائی میسر تھی۔ لیکن اس شعر کا مفہوم یہیں تک محدود نہیں۔ یعنی اس کے معنی میں بھی گردش ہے۔ اس میں گلی، موڑ، سایہ، ہوا، شجر سب استعاراتی مفاہیم کے حامل ہیں، جنھیں کھولنے سے معنی کی گردش کا نظارہ کیا جاسکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ایک امر واقعہ کی مصورانہ عکاسی ... یہ کہ ایک گلی کے موڑ پر گھنا درخت تھا جسے طوفانی ہوا نے گرادیا ہے ... سراسر استعاراتی حیثیت اختیار کر گئی ہے۔ گلی، سماجی اور نجی زندگیوں کے اجتماع کا استعارہ ہے۔ موڑ، ان زندگیوں کے ایک اہم مرحلے کا استعارہ ہے جہاں بے یقینی، اچانک پن، ایک اجنبی صورتِ حال کا سامنا ہوسکتا ہے۔ ہم رکتے ہیں کہ آگے کی بے یقین صورتِ حال کا جائزہ لے سکیں۔ یہاں پرانا شجر روایت اور ماضی کیا جتماعی تجربے کا مفہوم رکھتا ہے۔ اسے ہوا نے گرادیا ہے۔ ظاہر ہے یہ طوفانی ہوا تھی، لٰہذا یہ موت کا استعارہ ہے۔ موت پرانی چیزوں کا خاتمہ کرتی ہے مگر اس سے بے نیاز ہے کہ پرانی چیزیں کیا کردار ادا کررہی تھیں؟ علاوہ ازیں، ہوا، ہوس کا مفہوم بھی رکھتی ہے۔ پرانے شجر ہوس زر کے سبب بھی گرائے جاتے ہیں۔ زر کی منطق، انسانی اور ماحولیاتی مفاد کے نہیں، منفعت کے تابع ہے۔

شمس الرحمن فاروقی نے اردو کی کلاسیکی شعریات کے ضمن میں لکھا ہے کہ اس میں مضمون، معنی اور استعارے میں گہرا رشتہ تھا۔ ان تینوں میں مرکزیت استعارے کو حاصل تھی۔ استعارے ہی سے مضامین ومعانی اخذ کیے گئے تھے۔ اخذ معنی کا یہ عمل اس لیے ممکن ہوا کہ فاروقی صاحب کے بہ قول کلاسیکی شاعری نے استعارے کو حقیقت سمجھا۔ نیز کلاسیکی شاعری نے اس بات کا مشاہدہ کیا کہ ''استعارے کو حقیقت بنا کر دیکھنے میں استعارے کی قوت کہاں سے کہاں پہنچ جاتی ہے'' (مکالمہ، کراچی، شمارہ نمبر، ص

۱۴)۔یعنی ایک استعارے سے بے شمار مضامین پیدا ہونے لگتے ہیں۔''استعاراتی مضامین'' کی ایک نئی دنیا وجود میں آجاتی ہے۔ظاہر ہے کہ استعاراتی دنیا اپنی اصل میں تخیلی ہوتی ہے،اس لیے اس پر مبالغے اور خیال آرائی کا گمان ہوتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ نو آبادیاتی عہد میں اردو ادب کی مغربی کینن کے تحت جب اصلاح کی جانے لگی تو کلاسیکی اردو شاعری کی اس استعاراتی دنیا کو مبالغے اور جھوٹ سے عبارت قرار دیا گیا تھا۔استعارے کو حقیقت سمجھنا،فنی و جمالیاتی عمل تھا،جس کے ثقافتی مضمرات بھی تھے،اس کا اخلاقی محاکمہ کیا گیا۔مغربی کینن کی راہ نمائی میں اردو شاعری کی اصلاح کرنے والے حالی کو حسن عسکری نے اسی لیے استعارے سے خوفزدہ قرار دیا تھا۔استعارے کا خوف،صرف اپنی جذباتی دنیا کا خوف نہیں تھا بلکہ اپنے جذباتی تجربے کی مدد سے دنیا کو سمجھنے کا خوف بھی تھا۔حالی نے جذباتی صداقت پر عقلی صداقت کو ترجیح دی تھی۔

کلاسیکی اردو شاعری میں متعدد استعارے تھے۔گلستاں، بازار، مے خانہ اور ان سب کے متعلقات۔بت،محبوب کے لیے استعارہ تھا۔بت کو ایک ''حقیقت'' سمجھ کر اس سے وہ سب صفات وابستہ کی گئیں، جو بت میں ''واقعی'' ہیں یا عام طور پر تصور کی جاتی ہیں۔وہ پتھر کا بنا ہے۔ایک بلند جگہ پر موجود ہے۔سب سے ایک الوہی فاصلے پر موجود ہے۔اس کی پوجا کی جاتی ہے،اس کے آگے آہ وزاری کی جاتی ہے مگر وہ خاموش،لاتعلق اور بے نیاز رہتا ہے،خدا کی مانند۔محبوب کو جو چیز خدا بناتی ہے، وہ اس کی مسلسل پرستش ہے۔

تجھی پر کچھ اے بت نہیں منحصر
جسے ہم نے پوجا خدا کر دیا
(میر تقی میر)

اس ایک استعارے کو''حقیقی''،تصور کرنے سے کتنے ہی معانی گردش میں آئے۔محبوب میں بھی وہ سب باتیں تصور کی جانے لگیں جو بت میں ''واقعی'' موجود ہیں۔محبوب،پتھر دل ہے؛اس کے عاشق اس کے آگے اپنی آرزو رکھتے ہیں،اس کے سامنے اپنا دل کھول کے رکھ دیتے ہیں،مگر وہ ٹس سے مس نہیں ہوتا۔

بت کہہ دیا جو میں نے تو اب بولتے نہیں
اتنی سی بات کا تمھیں اتنا خیال ہے
(جلیل مانک پوری)

بت کو کافر پوجتے ہیں، اس لیے محبوب بھی ''بت کافر'' بن گیا۔

صدمہ بت کافر کی محبت کا نہ پوچھ
یہ چوٹ تو کعبے ہی کے پتھر سے لگی ہے
(مضطر خیر آبادی)

چوں کہ محبوب دل میں رہتا ہے، جب وہ بت ہو گیا تو دل خود بہ خود ''بت کدہ'' بن گیا۔

بت خانۂ دل میرا کعبے کے برابر ہے
واجب ہے تجھے جاناں اکرام مرے دل کا
(میر حسن)

اگر چہ یہ نمونہ مشتے از خروارے ہے، مگر یہ واضح کرنے کے لیے کافی ہے کہ محبوب کے لیے بت کے استعارے کو ''حقیقی'' سمجھا گیا۔ ایک سنگی بت واقعی جن صفات و خصوصیات کا حامل ہے، وہ سب محبوب میں متصور کی جانے لگیں۔ یعنی کسی ایک صفت کا اشتراک نہیں دیکھا گیا؛ ایک وجود کو دوسرے وجود کے مماثل تصور کیا گیا؛ فرق کا مکمل خاتمہ کیا گیا۔ بت کے معانی کو معطل یا غیر فعال کرنے کے بجائے، اس کے جملہ معانی کو محبوب کی ذات میں فعال کیا گیا۔ یہی عمل دیگر استعاروں میں بھی نظر آتا ہے۔ مثلاً ابرو کے لیے محراب کو استعارہ کیا گیا۔ محراب مسجد میں ہوتی ہے۔ ابرو چوں کہ سیاہ ہے، اس سے خال ہندو کا خیال آتا ہے۔ دیکھیے سراج اورنگ آبادی محراب کے استعارے سے کیا شعر بناتے ہیں۔

تری محراب میں ابرو کی یہ خال
کدھر سے آ گیا مسجد میں ہندو

ابرو کے لیے خنجر اور کہیں تلوار کا استعارہ بھی کلاسیکی شاعری میں عام ملتا ہے۔ یہاں بھی ابرو سے وہ سب خصوصیات وابستہ کی گئی ہیں جو حقیقی خنجر یا تلوار کی ہیں۔ ابرو کو ہاتھ سے سنوارنے سے محبوب کے ہاتھ کی انگلی کٹنے کا اندیشہ ہو سکتا ہے۔ اس مضمون کو آغا شاعر قزلباش نے پیش کیا ہے۔

ابر و نہ سنوارا کرو کٹ جائے گی انگلی
نادان ہو تلوار سے کھیلا نہیں کرتے

اسے اگر مغربی کینن کے تحت رائج ہونے والی حقیقت پسندانہ نظر سے دیکھیں تو یہ شعر مضحکہ خیز محسوس ہوگا۔ بھلا ابرو سے انگلی کیسے کٹ سکتی ہے؟ یہ سوال اس شعر کو مضحک بناتا ہے، لیکن جب یہ شعر لکھا گیا تھا تو اس کے سامعین یہ سوال نہیں اٹھاتے تھے۔ وہ اسے ایک امر واقعہ کی نقل کے طور پر نہیں دیکھتے تھے،

ایک مضمون کے طور پر سنتے تھے۔شاعری کی جمالیات کیا ہے؟ یہی کہ کسی بھی شے کی نمائندگی میں نیم رخا انداز اختیار کیا جائے۔سیدھے خط میں ذرا سا خم پیدا کر دیا جائے۔یہ بات غالب سے زیادہ کون سمجھتا تھا۔ اس نے اپنے اس مشہور شعر میں ایک طرف نیم رخی جمالیات اور دوسری طرف مقصود اور مضمون کے تعلق کو بیان کیا ہے۔مقصود ناز وغمزہ ہے،مگر گفتگو یعنی شاعری یا آرٹ میں دشنہ وخنجر کے بغیر کام نہیں چلتا،اس لیکہ یہ ناز وغمزہ کے سیدھے سادے مضمون کو خم دیتے ہیں۔

مقصد ہے ناز وغمزہ ولے گفتگو میں کام
چلتا نہیں ہے دشنہ وخنجر کہے بغیر

کلاسیکی شاعری میں استعارے کو صرف حقیقی ہی نہیں سمجھا گیا تھا، بلکہ یہ سب استعارے مشترک اور''اجتماعی'' بھی تھے۔کلاسیکی شاعر انھی استعاروں کی بنیاد پر مضمون پیدا کرتا تھا اور پھر مضمون سے معنی آفرینی کیا کرتا تھا۔ان استعاروں کی نوعیت بڑی حد تک''تصوری''(conceptual) تھی۔دنیا گلستاں ہے: دنیا سے متعلق یہ ایک تصور ہے۔''میں گلستاں میں آکے عبث آشیاں کیا''(میر)۔اس گلستاں میں پھول ہے،بلبل ہے،بھونرا ہے۔یہیں خار بھی ہیں۔یہاں بہار ہے،خزاں ہے،صبا چلتی ہے۔ یہاں طیور ہیں،ان کے نغمے ہیں۔یہاں صیاد آتا ہے۔آندھیوں کا گزر ہوتا ہے۔یہیں برق بھی گرتی ہے۔اسی میں قفس بھی ہے اور آشیاں بھی۔آشیاں کو آندھیوں، برق اور صیاد سے خطرہ رہتا ہے۔اس گلستاں میں محبوب سیر گل کے لیے آتا ہے،جس کا قد سرو کی مانند ہے۔اس ایک تعقلاتی استعارے کے بطن سے ہزاروں اشعار کا ظہور ہوا ہے۔شعرا نے اس ایک مضمون کو سو رنگ سے باندھنے کی سعی کی ہے۔ہر رنگ سے ایک نیا معنی یا کسی معنی کا نیا پہلو سامنے آتا ہے۔یعنی ایک استعارہ معنی کو مسلسل گردش میں رکھتا ہے۔معنی کی اس گردش مسلسل سے ایک تخیلی دنیا کا نقشہ ابھرتا ہے۔یہی نہیں،اس دنیا کو کہانی کے پیرائے میں بیان بھی کیا جا سکتا ہے، کیوں کہ اس کے باقاعدہ کردار(شیخ،زاہد،برہمن،عاشق،محبوب،رقیب،حور، غلمان)ہیں،کرداروں میں باقاعدہ کش مکش ہے۔مقامات اور جگہیں ہیں(صحرا،بیاباں،گلستاں،دریا،بحر، گھر،مسجد،کلیسا،بت خانہ،مے کدہ،بازار)۔کلاسیکی شاعری نے اس تخیلی دنیا کی مدد سے،شاعری کی ایک اپنی خود مختار کائنات تشکیل دی تھی۔گویا کلاسیکی شاعری اور خصوصاً غزل،روزمرہ کی سامنے کی دنیا کی ٹھیک ٹھیک عکاسی نہیں کرتی تھی،جس کا تقاضا اردو شاعری سے انیسویں صدی کے اواخر میں اصلاح پسند نقادوں نے کیا۔مگر یہ کہنا کہ کلاسیکی شاعری،اپنی خود مختار کائنات تشکیل دے کر،دنیا سے کٹ گئی تھی،درست نہیں ہے۔کوئی بھی متن جس دنیا کو مخاطب کرتا ہے، اس سے کیسے کٹ سکتا ہے۔اور وہ متن جو تحریری سے

زیادہ، زبانی ثقافت میں لکھا جارہا ہو، اس کا اپنی مخاطب دنیا سے کٹنے کا تصور ہی محال ہے۔ کلاسیکی غزل پڑھنے سے زیادہ سنی جاتی تھی، اس لیے بھی کہ تب طباعت عام نہیں تھی۔

کلاسیکی شاعری عہد وسطیٰ کی دنیا یا قبل نوآبادیاتی ہند مسلم تہذیبی دنیا کو مخاطب کرتی تھی۔ یہ شاعری جانتی تھی کہ دنیا کو مخاطب کرنے کے کئی طریقے ہوسکتے ہیں۔ شہر آشوب، مثنوی، قصیدہ، مرثیہ بھی دنیا ہی کو مخاطب کرنے کے طریقے تھے جو غزل سے کم یا زیادہ مختلف تھے۔ کلاسیکی غزل اپنے استعاروں کی مدد سے دنیا کو اسی زبان میں مخاطب کرتی تھی، جسے یہ دنیا اچھی طرح سمجھ سکتی تھی۔ مثلاً یہی دیکھیے کہ غزل کے جتنے مشترک استعارے ہیں، وہ سب ''سماجی وثقافتی'' تجربے سے پیدا ہوئے ہیں۔ تنویر احمد علوی نے ''کلاسیکی اردو شاعری کے روایتی ادارے، کردار اور علامتیں'' میں ان اداروں، کرداروں، علامتوں پر اجمالاً لکھا ہے، جنھیں کلاسیکی شاعری کے استعاروں کی ''سماجی وثقافتی'' اساس کہا جاسکتا ہے۔ انھوں نے اداروں میں مذہبی، خانقاہی، شاہی، کاروباری، ارباب نشاط اور گھر کے اداروں کا ذکر کیا ہے۔ کرداروں میں فرشتوں، حور وابلیس، غلمان، قاصد، رقیب، ساقی، لیلیٰ ومجنوں، یوسف زلیخا، شیریں فرہاد، محمود وایاز، ہیر رانجھا، سعد وسلمیٰ، گل وبلبل کا ذکر کیا ہے۔ علامتوں میں آگ، ہوا، پانی، مٹی، چراغ (شمع)، چکر، پتھر، صنم (بت)، شجر، پتھر، گل، رنگ، موتی، سانپ، مچھلی، ہاتھی، اسپ، بیل، الو، کبوتر، ہدہد پر لکھا ہے۔ انھوں نے فکر وخیال کے تحت سفر، تخلیق کائنات، تصور حسن وعشق وغیرہ کا ذکر کیا ہے۔ علوی صاحب نے زیادہ تر عربی وعجمی ثقافتی اداروں، کرداروں اور علامتوں پر لکھا ہے۔ جب کہ غزل میں ہندوستانی ادارے، کردار وعلامات بھی کثرت سے موجود ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے ''اردو غزل اور ہندوستانی ذہن وتہذیب'' میں متعدد ایسے استعاروں کی نشان دہی کی ہے، جو ہندوستانی تہذیب سے ماخوذ ہیں۔ یوں بھی مقامی ہندوستانی تہذیبی مظاہر کے ذکر کے بغیر ہند مسلم تہذیب کا تصور نامکمل رہتا ہے، یعنی محض مسلم تہذیب کا تصور سامنے آتا ہے۔ اردو غزل میں محبوب کے لب کو شکر قند یا بتاشہ کہنا عام تھا (ہو کے اس کے شربتی لب سے جدا/ کچھ بتاشہ سا گھلا جاتا ہے جی: میر)، محبوب کے دروازے پر ملنگ کی طرح دھونی لگانا بھی معروف تھا (لگائی ہے ترے در پر ملنگوں کی طرح دھونی: حاتم)۔ گوپی چند نارنگ نے ''ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں'' میں نل دمن، شکنتلا، پدماوت سے ماخوذ کئی مثنویوں کا ذکر کیا ہے۔ ہم جانتے ہیں، محاورے کثرتِ استعمال سے پامال ہوجانے والے استعارے ہیں۔ یہ محاورے دیکھیے، جو ہندوستانی ہیں۔ انھیں محمد حسن کی کتاب ''ہندوستانی محاورے'' سے لیا گیا ہے۔ آنکھ پر ٹھیکری دھرنا (بے مروتی کرنا)، آنکھ کا پانی مرنا (بے غیرت ہونا)، آہ لگنا (بددعا لگنا)، اڑتی بات (سند اور اعتبار سے خالی)، اڑتے کے پر

کاٹنا (چالاک ہونا)، الکھ جگانا (بھیک مانگنا)، الو بولنا (سناٹا ہونا)، پارا چڑھنا (غصے ہونا)، پاؤں لگنا (سلام کرنا، عاجزی کرنا)، پاؤں میں چھالے پڑنا (بہت دوڑ دھوپ کرنا)، خار کھانا (دشمنی کرنا)۔ ہمیں کلاسیکی غزل میں ان سب کا فراواں استعمال ملتا ہے۔

کلاسیکی شاعری میں استعارے ''مشترک'' تھے، جدید شاعری میں انفرادی ہو گئے۔ اس اعتبار سے جدید شاعروں کو کڑی آزمائش سے گزرنا پڑا ہے۔ انھیں نہ صرف نئے استعارے وضع کرنے پڑے بلکہ خود اپنے پرانے استعاروں سے بھی دستبردار ہو کر نئے استعاروں کی مسلسل تلاش کرنا پڑی ہے۔ لیکن اس آزمائش کا ایک اور پہلو بھی ہے۔ مشترک استعارے، کسی ''مشترک حقیقت'' کے ابعاد کی تلاش پر مائل کرتے تھے، نئے اور کثیر استعارے، حقیقت کو نئے سرے سے مسلسل خلق کیے جانے پر زور دیتے ہیں۔ آج بھی کئی لوگ، جدید و مابعد جدید تصورات سے غیر مطمئن ہو کر، کلاسیکی تصور کائنات میں سیر و قیام کی آرزو رکھتے ہیں تو اس کی ایک توجیہ، دونوں کے استعارے کی طرف مختلف رویوں کی مدد سے کی جا سکتی ہے۔

جدید شاعر ہر نظم میں ایک نئی دنیا خلق کرنے کی دیوتائی ذمہ داری نبھانے پر خود کو مجبور پاتا ہے۔ اسے یکسر نئی زبان میں ایک نیا تجربہ، ایک نئی حقیقت کو پیش کرنا ہوتا ہے۔ کسی دوسرے کا خیال، زبان اور استعارہ، اس کی تخلیقی موت تصور ہوتا ہے۔ وہ کلیشے اور محاوروں سے دامن بچاتا ہے۔ زبان و خیال واحساس و تجربے کی تازگی اور انفرادی دستخطوں کے بغیر وہ جدید شاعری کے دربار میں بار نہیں پا سکتا۔ اس کے لیے وہ کئی بار محض ممنوعات کا مضحکہ اڑاتا ہے تا کہ تازگی و حیرت کا احساس دلا سکے۔ چناں چہ جدید شاعر عام طور پر اپنے قارئین سے ذہنی، جذباتی مطابقت قائم نہیں کر پاتا۔ اس کے انفرادی استعارے، اسے قارئین کی بڑی تعداد کے لیے ناقابل فہم بنا دیتے ہیں۔ کلاسیکی شاعری کے استعارے اگر سننے سے تعلق رکھتے تھے تو جدید شاعری کے استعارے پڑھنے اور غور کرنے سے تعلق رکھتے ہیں۔ تحریری ثقافت اور جدید شاعری کے تعلق پر سجاد بلوچ نے ایک عمدہ شعر لکھا ہے:

دکھائی دیں گی سبھی ممکنات کاغذ پر
ذرا اتار تو لوں سب جہات کاغذ پر

مشترک استعارے، سماجی و ثقافتی دنیا کو مخاطب کرتے تھے، جب کہ جدید استعارے انسانی روح کو اپنا مخاطب بناتے ہیں۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو جدید شاعری میں، کلاسیکی شاعری کے برعکس مابعد الطبیعیاتی جہت زیادہ نمایاں ہے، یا کم از کم اس کا امکان زیادہ ہے۔ جو شعری اظہار ہماری تنہائی سے،

ایک یکسر جدا زبان میں مخاطب ہوتا ہے، وہ اپنی اصل، مقصود، منتہا یا اپنے توسیعی معنی میں مابعد الطبیعیاتی ہوتا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ جدید استعارے، اپنی تمام تر انفرادیت، غیر روایتی پن کے باوصف ہماری اسی دنیا، اسی دنیا میں رائج زبان، ہمارے عصبی تجربات سے اخذ کیے گئے ہیں۔ جدید شعری زبان بالکل نئی اور تازہ ہوسکتی ہے مگر وہ اسی زبان سے ماخوذ ہوتی ہے، جسے ہم دن رات استعمال کرتے ہیں۔ بس یہ ہے کہ جدید شاعری کی جمالیات، چیزوں کو کچھ زیادہ ہی خم دار بنا کر پیش کرتی ہے۔ اس لیے یہ نہیں کہا جاسکتا کہ جدید شاعری اپنے منفرد استعاراتی نظام کے سبب ہم سے بیگانہ ہے۔ وہ بس ہم سے زیادہ توجہ اور گہرے انہماک کا مطالبہ کرتی ہیاوراس کے بدلے میں چیزوں کو یکسر نئے زاویوں سے تجربہ کرنے اور کچھ مکاشفوں سے ہمکنار کرنے کا وعدہ کرتی ہے۔ یہ چند نئے استعارے دیکھیے، جن میں کچھ تو تمثالیں ہیں، جن پر علامت کا گمان ہوتا ہے اور کچھ ایسے استعارے ہیں جن میں استعارے کے بنیادی اجزا میں سے ایک یا دوسرا محذوف ہیں۔

لرز لرز کر دمک رہے ہیں
مگر جب آئے گا دن کا چیتا
اور ان ستاروں کا وقت بیتا
(میرا جی)

اپنے چاروں سمت دیواریں اٹھانا رات دن
رات دن پھر ساری دیواروں میں در کرنا
(عرفان صدیقی)

شکست ہمارا خدا ہے
مرنے کے بعد ہم اسی کی پرستش کریں گے
(افضال احمد سید)

''چراغ نے پھول کو جنم دینا شروع کر دیا ہے''
''میری آنکھیں مرے ہوئے بچے ہیں''
''میں دریا سے گرا سایہ ہوں''
(سارہ شگفتہ)

ہوا ماں کے ہاتھوں کی تھپکی

ہوا لوریوں کی صدا ہے
(نصیر احمد ناصر)

رات نے دل کی طرف ہاتھ بڑھائے
یہ ستارا بھی ہے آدھا میرا
(ادریس بابر)